

вагома роль фольклору, в якому зростала та з якого черпала натхнення Леся Українка.

Література

1. Айраксинен Т. Щастя. Відверте і чітке бачення щастя і того, чому у нас його немає. Львів: Видавництво Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2017. – 208 с.
2. Кордонець О. Осмислення концепту щастя в мініатюрах Богдана Лепкого «Цвіт щастя» та «Щастя» Лесі Українки // Науковий вісник Ужгородського університету, 2015. Серія: Філологія. Випуск 2 (34). С. 55 – 59.
3. Левченко Г. Квітковий стиль та уламки орфічного міфу в ліриці Лесі Українки // Слово і час. 2012. № 2. С. 21- 31.
4. Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах. К. : Наукова думка, 1976 р., Т. 7. Прозові твори. Перекладна проза. С. 133 – 135.
5. 15. Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах. К.: Наукова думка. Т. 10. Листи (1876 – 1897). 541 с.
6. 16. Леся Українка. Твори: У 4 т. Т. I / Упоряд. Н. Вишневська; Передм. Л. Міщенко. К.: Дніпро, 1981. 541 с.
7. Пурій Р., Луц У. Планування щасливого життя. Львів: Літопис, 2019. 168 с.
8. Рославіцька Х. Духовність як основа гуманістичного ідеалу у творчості Лесі Українки // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2014. Випуск 7. С. 150 – 155.

УДК 821.161.2

ХАРАКТЕР КОНФЛІКТУ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОРГІЯ»

Ігор Павлюк,

*доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету імені Івана Франка, письменник
(м. Львів, Україна)*

У статті представлено особливості поетичної драми Лесі Українки «Оргія» та їх розробку на сцені і в українській критиці перших років незалежності у контексті національного культурно-інформаційного поля у Акцентовано увагу на особливостях мови

твору, характері конфлікту, часово-просторовому полі текстів, їх архітектоніці як на філологічно-комунікаційних маркерах, які вирізняють драму поетичну від драми непоетичної; проілюстровано, в чому поетична драма концептуально «програє», а в чому «виграє» у порівнянні з іншими видами драми і що практично можна запропонувати драматургам і театрам для віднайдення шляхів виходу сучасної поетичної драми і поетичного театру зі стану анабіозу, простежуючи разом із тим тенденцію пошуку, розвитку головного героя нашого часу.

Ключові слова: драматична поема, модернізм.

Theses present the peculiarities of Lesya Ukrainka's poetic drama «Orgy» and their development on the stage and in the Ukrainian critique of the first years of independence in the context of the national cultural and information field. on philological and communication markers that distinguish poetic drama from non-poetic drama; illustrates how poetic drama conceptually «loses» and what «wins» in comparison with other types of drama and what can be offered to playwrights and theaters to find ways out of modern poetic drama and poetic theater from a state of anabiosis, while tracing the trend search, development of the main character of our time.

Key words: dramatic poem, modernism.

Леся Українка із тих письменників, які приходять в культурно-інформаційний простір тієї чи іншої нації не зарано і не запізно, а вчасно, бо, як сама вона зазначала: «У кінці XIX століття роман кінчав уже втомлений шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові», «новітні», «найновітніші», новела почала втрачати свіжість барв, але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини...» [5, 282].

У своїх науково-публіцистичних статтях та епістолярії поет неодноразово зверталася до проблем створення модерної драми, перекреслюючи побутову приземленість мистецтва, дієво визнаючи драматургію високого суспільно-громадського звучання, широких психофілософських узагальнень. Від романтично-сентиментальної «Блакитної троянди» до модерно-реалістичної «Оргії», від конфлікту «багатство-кохання» до конфлікту «багатство-вітчизна». – така еволюція її охудожненого духу, тексту та життєтексту, адже процес розвитку мистецтва, як писав Л. М. Толстой, завжди подвійний, «художник росте разом зі своїм мистецтвом. Його мистецтво росте разом з тим народом, який він відображає. Художник росте разом з героями, над якими він працює» [3, 412].

Тому драматична спадщина Лесі Українки побудована на основі фольклору, на сюжетах Біблії, античної, західноєвропейської літератури: вона «...кидалась в дебрі всесвітніх тем... куди землянин... за виїмком двох-трьох одважних воліють не вступати» [2]. І за основними законами мистецтва ці одраматизовані поетом сюжети відображали авторські реакції на проблеми реальної йому сучасності.

Чи не найхарактерніший приклад такої трансформації вічного у сучасне, загальнолюдського в індивідуальне – остання драма Лесі Українки «Орґія» – драма-відчай, драма-заповіт, драма, яка теж внесла ідею катастрофи в сферу націоналізму, сприйняття соціальних процесів як фатальних, а борця-одинака – як (знову ж таки духовні паралелі) Прометей, Самсон, Іфігенія... які борються не лише із людьми, але повстають проти самих богів.

В «Орґії» поет взяла за основу повний психологічного драматизму і філософської динаміки, момент із життя героїв II століття до нашої ери із Корінфу – міста подоланої Римом Греції, де головний герой співець із символічним іменем – Антей – міфологічний, а всі інші герої – реальні люди, які могли би жити за тисячу років до зображуваних подій, підчас самих подій і через тисячу років після них у будь-якій точці простору, могли би бути китайцями, вікінгами, італійцями, французами чи іспанцями, українцями та росіянами. Останню паралель (українці та росіяни), судячи з усього, і проводила у суспільно-мистецьких координатах поет у цьому творі, де дійові особи (грецький табір героїв): Антей – співець, Герміона – його мати, Евфродіна – його сестра, Неріса – дружина, Хілон – учень Антея, Федон – його товариш, скульптор. Протиставлений їм римський табір героїв: Меценат – багатий, значний римлянин, Префект, Прокуратор, гості на оргії, раби, танцівниці, міми, хор панеґіристів.

Із художнім чуттям історизму Леся Українка рельєфно передає колорит вибраної епохи із паралелями, алюзіями, ілюзіями у стосунки політичних України та Росії, тут – Греції і Риму, що прочитується уже із назв дійових осіб, ремарок першої, які вводить читача у роль глядачів – співучасників передбаченої реально-віртуальної битви завойованих (греків) із завойовниками (римлянами), відчуючи димний запах пороху і глухий брязкіт зброї. Саме битви, а не гри... хоча і в грі, і в битві природно є «проти» і «за», плюс і мінус, чорне й біле, добро і зло... Тобто тут основний конфлікт настільки прозорий, закономірний, що він (умовно білий) виноситься за сюжет гри-

битви, динамічно розпадаючись на спектр символічних кольорів, тобто інші, ніби менші, але не менш драматичні конфлікти, які потім – у розв'язці драми – знову сфокусуються в одну-єдину катарсисну точку, даючи в трагічній темноті спалах яскраво білого кольору.

Композиційно (адже життєві конфлікти саме в композиції художнього твору знаходять своє художнє втілення) це має вигляд опису жител антиподів: «Садок в оселі співця-поета Антея, невеличкий, оточений глухими мурами з хвірткою в одній стіні...» Герміона, стара мати Антеева, сидить на порозі гінекея і пряде вовну». Ця житла грецького митця Антея. А це опис житла римлянина Мецената: «Велика, пишна, прибрана, як для оргії, світилиця... багато столів, то з ліжками навколо – на грецький лад, то з стільцями – на римський...» Підкреслено контрастують-конфліктують уже навіть ці зовнішні атрибути існування героїв драми, які природно невіддільні від внутрішніх, архетипних, тому, звичайно, перш ніж відбудеться конфлікт зовнішній (назвемо його битвою-грою), мусить закономірно відбутися внутрішній – у душах представників кожної протиборчої сторони і її конкретних репрезентантів, окремих особистостей чи натовпу, маси, певної групи. Хоча герої Лесі Українки – не маси, як у театрі, кіно-, кінотеатрі соцреалізму пізніше, а шляхетні одинаки, не сентиментально-співчутливі, а саме відважні, «не добрі, а шляхетні, не гарні, а величні» [2]. А протистойть їм все антивідважне, не значить – антиспівчутливе, антишляхетне: значить – зле... Велика ж кількість рабів, танцівниць, розмаїтих панегіристів у драмі – це навіть не маса, не соціальна група, не юрба, бо, як зазначає сама поет, «цілком поважне трактування маси, як значного драматичного чинника, ми вперше стрічаємо у Шіллера. Коли в таборі Валленштейна, в своєму живому жанровому образі фламандського стилю, ми бачимо юрбу тільки яко пролог, яко тло для дальших подій героїв, то в драмі «Вільгельм Тель» вона займає таке велике місце, що постать героя дрібніє й никне проти неї» [4, 184].

У драмах самої Лесі Українки герой-бунтар «не дрібніє», а возвишається над масою, опускаючи в неї коріння своєї душі, живлячись кров'ю її ідей і, врешті, розцвітаючи з неї з нею (її негативами і позитивами), і заради неї. Таким чином, конфлікт тут несе індивідуалістично-масовий, почасти суб'єктивно-об'єктивний характер. І власне масова соціально-політична колізія парадоксально приводить до індивідуалістичної, суб'єктивної – конфлікту між самими митцями: учителем

Антеєм і його учнем Хілоном, який «стукає у хвіртку» одночасно із підняттям завіси, бо прийшов попрощатися, адже вирішив вступити у хор панегіристів Мецената через страх стати «подібним долею до Антея», який «в громаді не займає місця, належного своєму талану», живе (у матеріальному сенсі) скромно, бідно. Тому Хілон хоче їхати в Рим, бо...

Там дуже добре

ведеться вихованням Мецената...

Антеї ж, у якого розуміння високої, аж сакральної, місії покликання митця – у крові, у генетичному коді, можливо, не може не повстати, починаючи із битви у своїй душі: «нехай іде – не йде» за світоглядною шекспірівською моделлю «бути чи не бути», що сублімуються у слова:

Геть! Я тебе нічого не навчив!

Іди з очей!

Тому Хілон виходить, похнюпившись...

Основний конфлікт між успіхом та місією відбувся, а видимих переможених і переможців нема. В тому і суть драми драми. Все увиразниться в самому кінці, або ж однозначно, дидактично не визначаться, адже так буває і в реальному житті, живе дзеркало якого – мистецтво, зокрема мистецтво драми, театру...

Значно складніший конфлікт співця Антея з його дружиною Нерісою. Колишня рабиня, вона на волі не гірше від інших, очевидно, користувалася би послугами рабів. І на сцену її кличе не муза-ідеалістка Терпсихора, а жадоба власної (людської, а не Божої) слави, нагород... При чому ми не бачимо, не відчуваємо явного внутрішнього конфлікту у її душі. А зовнішній конфлікт починається лише тоді, коли рішуче постала дилема: хто з них двох (Антеї чи вона, Неріса) піде на оргію до Мецената.

Неріса:

*Антею, слухай! Я не можу більше
сього терпіти. Так затхнутись можна
в могильному повітрі сеї хати.*

Антеї:

*І хочеш добувати
в римлян тую славу?*

Неріса:

У римлян чи в інших – однаково.

*Мені потрібна слава,
як хліб, вода й повітря.*

Тобто Нерісі все одно, де здобувати славу. Її конфлікт не має національного, народного, сакрального коріння. Він може бути глибшим, але він суто індивідуальний, а вже з яким знаком – плюсом чи мінусом – то вже інша справа. За Антеєм – народ, земля.

*Антей /після важкого мовчання/
Так, я піду. Мені миліше буде
з римлянами, аніж отут з тобою.*

Як бачимо, цей, зовнішній, конфлікт, на відміну від першого, зовнішнього, має своїх видимих переможців. Неріса на зовнішній позір перемогла, але відчувається і значна потенційна переможна сила в душі Антея. Внутрішній конфлікт тут латентний, ніби пасивний. Хоча «в тихому болоті чорти водяться» – говорять про таке в народі. Тут же ми бачимо в кінці драми, чого ця уступка (нібито безконфліктність) коштуватиме Нерісі, самому Антею, всім оточуючим, двом народам, всьому світові, врешті, на всі часи. Аналізуючи такі високохудожні твори, ми маємо право робити об'ємні узагальнення, бо вони у природі справжнього мистецтва.

Отже, між Антеєм і Нерісою проскочила, нічого не запаливши, іскра етичного конфлікту, корінь якого навіть як у суспільно-політичному, так і в загальнолюдському ґрунті. До його вирішення Леся Українка підійшла із позиції як ідейної, так і суто художньої вмотивованості, адже у статті «Етика і політика» вона дає своє розуміння конфлікту: «... що зветься принаймні в практичному житті боротьбою? Конфлікт двох активних сил. Одна може бути слабшою, менш активною, друга – міцнішою, більш активною, але з того моменту, як одна стає зовсім пасивною, боротьба кінчається і дає місце єдиній, нічим не стриманій акції одної переможної сили» [5, 199]. Ці слова мають пряме відношення і до конфліктів у її художніх творах, де завжди стикаються сильні супротивники. Неріса «сильна» прірвою своєї зіпсутої природи, отеллівською некерованістю, нестримністю своїх, здавалось би, природних, але нешляхетних, нелюдяних пристрастей. Меценат також із тієї ж породи (недаремно подібне тягнеться до подібного) «сильний» своєю хитрістю та улесливістю. Він намагається

*привчати ласкою, дарами навіть,
всіх видатних чужинців Рим любити.
Хто любить Рим, той уподобитись може
до любого і тілом, і душею.*

Він – хитрий «майстер» «згладжувати» зовнішній конфлікт, а що вже буде із внутрішніми конфліктами героїв і його самого, впевненого у своїй самоцінності, то вже для того й написаний художній драматичний твір. Так у душі Антея боляче пересікаються вогняні траси великої кількості перестрілок – конфліктів, пересікаються, зав'язуючись у вузол кульової блискавки, – тобто основний конфлікт: його поведінка із Меценатом і взаємозалежність її від стосунків (конфлікту) з рідною дружиною Антея – Нерісою. І коли постає питання: танцювати їй перед Меценатом чи співати Антею, він, боронячи її від безчестя, шляхетно вибирає друге... Але субконфлікт між ними вирішується трагічно, і (за принципом ланцюгової реакції духу) трагічно для матері Антея – Герміони, його сестри Евфрозіни... одне слово, для всіх, хто в момент розв'язки був з Антеєм на одному боці барикад, а для тих, хто його зрадив (Хілон, Федон) його кінець – початок початку їх внутрішніх конфліктів із совістю, до чого Антей і закликає останньою своєю реплікою: «Товариші, даю вам добрий приклад». Як і в житті, чиясь смерть – початок чийогось життя, у мистецтві – «кінець» конфлікту (білий колір порожнечі) відразу ж дає спектр для нових конфліктних комбінацій, як мертва зернина ста колоском...

Щодо драми в душі головного героя – Антея, який врешті-решт і привів його до загибелі, то це класичний конфлікт, коли герой гине під тягарем власної душі, як та ж зернина у землі... Звідси й універсальна для всіх часів і народів максима: «найбільша перемога – це перемога над собою...». Антей не переміг, бо, якщо борючись із ворогами, він діставав силу, припадаючи до рідної землі, то борючись із самим собою, зі своїми пристрастями-демонами, йому ні до чого було припасти, адже навіть його серце розірване конфліктами – між ним і Герміоною, між ним і Нерісою, ним і Холоном, Федоном, Меценатом... своїм народом, врешті-решт, якого він, як і сама Леся Українка, «так немилосердно картав і так безумно любив» [2].

Смерть Антея спричинило мимовільне і тимчасове його відступництво від власних переконань, принципів, проявляючи критично небезпечну активність, а крайності, за універсальними енергетичними законами, переходять у свої діаметральні протилежності. Дещо інший флер має суто мистецький погляд на таку драматичну кінцівку битви. Як уже зазначено вище, Леся Українка «внесла своєю поезією ідею катастрофи, фатальності в область націоналізму». «Оргія» чи не

єдиний її твір, де вона закликає («даю вам добрий приклад») глибоко, аж страшно, стаючи чи будучи подібною до двох своїх героїнь відразу – Евфрозіни та Герміони, які на перший погляд безконфліктні, хоча займають знакове місце в ідейно-естетичних та світоглядних координатах поета-драматурга.

Евфрозіна – ніби Антеева тінь, яка приймає інтереси Антея, як свої особисті, адже зреклася свого посагу, щоби Антей міг викупити на волю Нерісу, доглядає за будинком, аби «їх бідність не впадала у вічі». Це – зовнішній, атрибутивний конфлікт. А внутрішньо, екзистенціо, Евфрозіна – Антеева совість. Саме з її рук він приймає лавровий вінок, але перед відходом на оргію до Мецената з жалем, соромом знімає його:

*Пусти мене! Бо прийде Евфрозіна,
а я не смію глянуть їй у вічі.*

У цих словах – страждання, але не лише Антееве, але й мука Евфрозіни, внутрішній конфлікт якої настільки благородний, сакральний, що навіть не всім видимий. Він видимо являє себе в інших героях драми, хоча сам, можливо, більший за його «чужорідних» носіїв.

Мати Антея постійно переживає за своїх дітей, бажає мати багату невістку, боїться «зійти на пролетарський хліб». Тобто конфлікт її душі – на базі кровних, материнських почуттів. У Евфрозіни ж внутрішній конфлікт духовно-душевно мистецький.

Хілон і Федон, як і римляни, – типові образи, які знають, що роблять. Може, щось колись і боролось із совістю в душах співця і скульптора, але, як говорить народне прислів'я: «в калюжі шторму не буває і великі кораблі не плавають». З їх участю відбуваються тепер лише видимі зовнішні конфлікти, як, власне, і з участю типових колонізаторів – римлян Мецената, Префекта і Прокуратора. На їх місці міг би бути якийсь інонаціональний, універсальний Джон II, Карл XX, Олександр XXX, чи Микола Сотий. У генах, душах їхніх предків, можливо, і гніздилися якісь сумніви, мікроконфлікти, але тепер – мертвий самодостатній спокій тих, «хто має владу», а де влада, там суто людські якості в етично-естетичній системі координат деформовані, спотворені, тобто – як вогонь і вода загартовують тіла, так слава, влада калічать людські душі, що стають пасивними, як пасивна кам'яна стіна, об яку розбиваються людські емоції, як пасивна байдужість, об яку розбиваються конфліктно-активні душі.

Духовний потенціальний заряд конфліктності у драмі Лесі Українки такий великий ще й тому, що характери її героїв

відносно статичні, навіть модельно-схематичні, символічні. Як морські хвилі (до річч, хімічний склад морської води близький до складу людської крові) котяться вони до берега – фіналу, натикаючись на айсберги-перешкоди, але не міняючи свого хімічно-душевного складу, бо на цю реакцію пішла би маса «нейтральної» (безконфліктної) енергії, адже найбільша суто фізична енергія, як відомо, – від розщеплення ядра атома... А духовні закони не менш точні, ніж закони фізики чи хімії.

Звичайно, слово, яке прагне стати Логосом, – не реактор і тому поет бере сакральну відповідальність, виражаючи словом душевні стани, роблячи плоть словом, а слово – плоттю [1, 85], а ще в таких поетів-драматургів, як Леся Українка, слово – зброя із якою «на рівних» вступають у гру-битву, битву-гру самі метафізичні Смерть і Вічність.

Підсумовуючи сказане, варто сказати: по-перше, конфлікт в драмі Лесі Українки «Оргія» має чітко виражений комплексний характер. Це значить, що основний (соціально-політичний конфлікт), зародившись десь на рівні етики, звичаю, проходить кілька стадій, завершується аж на світоглядно-політичному, чи світоглядно-ідеологічному, естетичному (мистецькому) рівні. Окремі персонажі та сили, які за ними стоять, конфліктують на всіх мікро- та макросвітоглядних рівнях одночасно, часто навіть зовсім не усвідомлено, адже саме життя на Землі, людська історія – колосальні, перманентні драми, комедії, трагікомедії, які значно багатші, розмаїтіші, многоранніші, ніж театральщина...

Основний конфлікт «Оргії» починається із внутрішнього протиріччя головного героя – Антея. Поставлений в екстремальні, сконденсовані суспільні умови, він мусить, як і Гамлет, думати: «або-або», «бути чи не бути». Але драма українського поета від драми Шекспіра відрізняється саме тим, що герой змушений вибирати не між життям і смертю (що для високодуховного створіння не є фатальним), а між волею і рабством, духовним злетом і духовним падінням, тобто гідними шляхами до смерті чи вічного життя.

Тобто у драмі Лесі Українки «Оргія» конфлікт етичного характеру, який розвивається на широкому суспільному фоні, у сфері національної політичної боротьби, з участю людей «із народу», які однак не об'єднані у групу, натовп, масу... і тим більше в народ, бо ніщо, окрім кайданів, їх не зв'язує зі світами і між собою.

Література

1. Блок А. О театре. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 5. М.-Л. ГИХЛ.
2. Донцов Д. Поетика українського рисорджименту // За вільну Україну. 1991. 23 лют.
3. Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. – Т.13. М.: Гослитиздат, 1949.
4. Українка Леся. Про мистецтво / Леся Українка. К. : Мистецтво, 1966. 296 с.
5. Українка, Леся. Зібрання творів у 12-ти т. Т. 8. Літерат-крит. та публіцист. Статті. К., Наук. думка, 1977.

УДК 821.161.2–6 Українка (02.038): 002.2 (477) «1950/2021»

ЕПІСТОЛЯРІЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ІСТОРІЯ БАГАТОТОМНИХ ВИДАНЬ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИЦІ (1950–2021)

Прокіп Валентина,

*кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця
Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
(м. Львів, Україна)*

Подано короткий виклад історії публікацій епістолярної спадщини Лесі Українки в багатотомних виданнях творів письменниці впродовж 1950–2021 рр.

Ключові слова: *Леся Українка, багатотомне видання, епістолярій, лист, цензура.*

A brief history of publication of Lesia Ukrainka's epistolary heritage in multivolume editions of the writer's works during 1950–2021.

Key words: *Lesia Ukrainka, multivolume edition, epistolary, letter, censorship.*

1. Ідея видати повне зібрання творів Лесі Українки була задекларована вітчизняними літературознавцями (М. Деркач, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Б. Якубський та ін.) ще в 30-х роках ХХ ст. і на той час навіть частково втілена в життя. Готувалась і відповідна наукова база – у 1927–1930 рр. з'явилося книгоспільчанське видання творів письменниці [4]. Також один за одним потрапляли до друку її листи: у першій половині ХХ ст. у різних збірниках та часописах («Червоний шлях», «Україна», «Літературно-науковий вістник», «Вперед», «Радянське